

NOTAS

ESCRIBIR FUERA DE LA PATRIA: JAVIER MARÍAS Y ANTONIO MUÑOZ MOLINA

WILLIAM M. SHERZER
Brooklyn College and the Graduate Center
of the City University of New York

Desde el año 1939, o para algunos, 1942, el año de publicación de *La familia de Pascual Duarte*, la novela española ha pasado por varias existencias, empezando por la llamada novela de postguerra, con todas sus subcategorías, pasando por la de la transición, y llegando a lo que algunos han decidido llamar la Generación X. Y en un país en el que paradójicamente muchos críticos han intentado quitar énfasis a la importancia de las supuestas generaciones que han constituido la base de la definición de la trayectoria literaria, lo que no se ha podido negar es la conexión entre un escritor y la historia del país desde la Guerra Civil. Si la Transición permitió que algunos escritores escribieran sobre la guerra y la postguerra de una forma en la que no fue posible anteriormente, la postransición, para darle un nombre, ha permitido una liberación de un alcance aún mayor, una vez que el novelista se ha sentido libre para escribir sobre el tema que le apetezca, ya no sujeto a temas políticos como era el caso en lo que antes se llamaba la novela comprometida, que eran casi todas de una manera u otra entre 1942 y 1975. El problema al que se enfrentaban estos escritores, una vez pasada la Transición, sin embargo, ha sido el del punto de referencia. Mientras casi la totalidad de las novelas publicadas entre las fechas mencionadas arriba tenían lugar, necesariamente, y por las razones expresadas, en España, y la novela española era, en cuanto a su punto de referen-

cia, básicamente española, los autores que nacieron no sólo justo después de la guerra sino suficientemente después para no sentirse definidos por esa conflagración, ya han intentado, quizá deliberadamente, librarse de aquella necesidad política de referirse a la guerra y sus secuelas.

Lo que encontramos en algunos de los autores anteriores es una transición, ya que también fueron conscientes de la necesidad de abrir los horizontes de su propia novelística. Nunca se verá esto con más claridad que en la obra de Juan García Hortelano, cuya *Gramática parda*, por ejemplo, dista mucho de su monumental *El gran momento de Mary Tribune*, obra que responde a los requisitos de la novela social a la vez que los pone de cabeza, o en la trayectoria novelística de José María Guelbenzu, cuyas obras se separan lentamente de la necesidad de responder a una problemática española claramente identificable. Y tras los pasos de estos autores que facilitaron el camino hacia una novela no específicamente nacional, llegan autores más jóvenes, como Javier Marías (1951) y Antonio Muñoz Molina (1956), cuyas obras nacen dentro de un clima de libertad novelística que no conocieron los autores que comenzaron a escribir en décadas anteriores.

La España que hallamos en las obras de estos escritores es poco reconocible si la comparamos con la del neorrealismo y neonaturalismo que forma la base de las obras de sus predecesores. Pien- sen en la cuidadosa descripción de las calles de Barcelona en las obras de Marsé y Vázquez Montalbán, o las de Madrid en las obras de Cela, García Hortelano o aun Martín-Santos, donde estas ciudades asumen el papel de un personaje. Las descripciones que se encuentran en *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros* se limitan a lo estrictamente necesario, como la Gran Vía de la primera novela, que presenta un aspecto siniestro más allá de lo real, ya que existe en función de un acecho criminal más que como presentación de una avenida madrileña. La avenida de los Tamarindos de San Sebastián ejerce una función similar: su importancia no estriba en crear una visión fidedigna de San Sebastián, sino presentar un escenario romántico adecuado para el encuentro entre Biralbo y Lucrecia. De la misma forma podríamos comentar *Beltenebros*, cuyo narrador se siente plenamente enajenado en la capital de España, dada su larga ausencia. Las pocas descripciones urbanas responden sólo a la necesidad, como en *El invierno en Lisboa*, de un escenario que refleje adecuadamente el tono

de la narración, como el macabro y abandonado hospital San Carlos, donde asesinan a Andrade.

En Marías, el referente real español está aún menos presente. Se evoca mucho más, por ejemplo, en *Corazón tan blanco*, la calle cubana donde tiene lugar una prolongada escena sugerentemente sensual y a la vez cómica, que una zona urbana madrileña, que es donde la mayoría de la obra tiene lugar. Lo mismo se puede decir de *Mañana en la batalla piensa en mí*. Se sabe dónde está el piso de la fallecida, de la misma manera que se sabe que el rey habita en el Palacio de la Zarzuela, pero estos elementos geográficos sólo desempeñan su papel más básico: el de situar la acción de la fábula. El punto de referencia no lleva otra connotación más significativa.

En los dos autores, lo que encontramos es una novelística que se libera del referente, una escritura que se vale por sí misma y no por cualquier tópico referencial que lleve consigo un significado que pudiera invadir el significado creado independientemente por el autor mismo. Esto se entiende claramente en el caso de Muñoz Molina, cuya ruptura con la novela realista y social de los años cincuenta y sesenta es conocida, y, esa misma ruptura se manifiesta en la obra de Marías también. Son, en efecto, los dos autores contemporáneos que mejor encarnan la ruptura con un pasado novelístico que, en mayor o menor grado, se definía por sus ataduras con la realidad histórica o política de España.

Quizás las dos novelas que mejor ilustran este despegue del referente nacional son *Carlota Fainberg* (1999), de Muñoz Molina, publicada primero como cuento largo en *El País* y luego reelaborada como novela corta, y *Todas las almas*, de Marías (1989). Las dos tienen como protagonistas a españoles que viven y ejercen el oficio de catedrático fuera de su país. El protagonista de la primera enseña en una universidad pequeña del estado norteamericano de Pensilvania, y el de la segunda es profesor durante dos años en la universidad inglesa de Oxford. El primer texto mezcla la sátira con la fantasía; en efecto, se podría decir que son dos textos, dependiendo de si el lector decide concentrarse en la sátira o la fantasía. El segundo texto es menos juguetón, y se acerca más a una obra autobiográfica. El autor nos asegura al principio, y repite en otra obra, *Negra espalda del tiempo*, que no lo es, y que la única coincidencia tangible entre autor y narrador es la estancia de dos años en aquella universidad, pero en el artículo

«¿Quién escribe?», recapacita y admite que hay otras coincidencias¹. Y es más, en «Autobiografía y ficción», capítulo de su libro *Literatura y fantasma*, comenta globalmente sobre la conexión entre la ficción y la autobiografía: «El resultado de este malabarismo es de una ambigüedad tan asombrosa que las sospechas del lector oscilan de continuo entre dos polos o tendencias opuestas, sin que pueda decidirse por ninguna de ellas» (68). Muñoz Molina también ha experimentado mucho con la fórmula autobiográfica, desde *El jinete polaco* hasta la verdadera autobiografía, *Ardor guerrero*, pero es de señalar la diferencia entre su narrador típico, por mucho que sea «un retrato —velado, pero muy exacto— de mí mismo» (La invención... 89), y el de Marías. Véase su descripción del narrador de *El invierno en Lisboa*:

Empezó a hablar alguien, un narrador que tenía en común con el omnisciente su falta de nombre y de casi cualquier rasgo personal. No era más que una mirada, un punto de vista casi abstracto, pero poco a poco, mientras yo escribía, él empezó a encarnarse de una manera para mí misteriosa, y empecé a averiguar detalles de su vida y de su carácter que no tenían importancia en la médula de la narración, pero que a mí me ayudaban a intuir la presencia cálida de alguien. (89)

Por lo tanto, mientras el yo ficticio de Marías tiene su origen en el yo del autor, e imposibilita una plena separación de ese yo real, el yo ficticio de Muñoz Molina empieza de forma neutral, como una voz, una mirada, que viaja lentamente hacia un punto de coincidencia, no con un yo real del autor sino con su voz, su mirada y su carácter novelístico.

Si hay una diferencia esencial en estas novelas, es en la manera y el grado en que las dos se separan de la realidad española. En este sentido, la primera frase de *Carlota Fainberg*, «Yo ya no creo que vuelva nunca a Buenos Aires» (15), por ser la primera frase, ejerce una fuerza parecida a la de *Beltenebros*, «Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca» (7). En las dos oraciones, al incluir la ubicación geográfica de la obra,

¹ La casa de la novela es la suya y «(A)lgunos de los otros personajes del libro tienen algo en común con personas que yo conocí en Oxford, aunque ninguna de estas personas esté 'retratada' en *Todas las almas...*» (91). Más tarde escribe, «(C)omo ya he dicho, las semejanzas de este personaje conmigo mismo en lo referente a su situación (digamos a lo comprobable) eran tan grandes que me pareció ridículo 'camuflarlo' (93). Concluye que «ese personaje era 'quien yo pude ser pero no fui'» (94).

el narrador subraya su importancia, sobre todo en *Carlota Fainberg*, donde el suspense creado para el resto de la novela girará alrededor de lo que habrá pasado anteriormente en la capital argentina.

Irónicamente, la fábula en torno a las experiencias de dos españoles en Buenos Aires sólo constituye el pretexto para una disquisición sociológica múltiple e importante. Se trata de la posibilidad del español de asimilarse en otra cultura, por una parte, en este caso la norteamericana, y la perspectiva que desarrolla hacia su país de origen desde fuera, perspectiva ofrecida al protagonista por un viajante que representa, supuestamente, los aspectos negativos del típico hombre español.

En cambio, el protagonista de *Todas las almas* está, desde el principio, insertado en Oxford, donde enseña. Aunque en su primera oración nos comunica que escribe desde Madrid: «Dos de los tres han muerto desde que me fui de Oxford...» (9), en seguida nos informa que el tiempo de la narración es la del pasado, en Oxford, y que la obra es sobre Oxford, los oxonienses y él, y aunque hace muy explícito que ese «él» es el narrador y no el autor, y esto lo hace aún más explícito en *Negra espalda del tiempo*, la forma autobiográfica de la escritura, la falta de nombre del narrador y el tono determinado de las declaraciones sociológicas se prestan a que el autor real y su experiencia oxoniense floten detrás y muy cerca del narrador ficticio. Y aunque se ha descrito este estilo como una manera de «abordar las relaciones entre la imaginación y la realidad» (Inés, 220), es también muy comprensible verlo como una manera de convertir la ficción en una herramienta para promocionar el yo real del autor. Es decir, por muy ficticia que sea la obra, el tema es el yo real que lo ha inventado. Así lo ve Alfonso del Toro, quien considera la novela «pseudo-autobiográfica» (86):

La narración, como resultado de los recuerdos y pensamientos del yo narrador, tiene como consecuencia que elementos narrativos tradicionales tales como espacio y tiempo pierdan su importancia privilegiada, lo cual se manifiesta en transiciones abruptas espontáneas. Por esta razón podemos afirmar que las percepciones y las formulaciones del yo narrador constituyen el objeto principal de *Todas las almas* (83)².

² Es tentador comparar esta percepción de la novela con la que expresa Julian Connolly de la escritura autobiográfica de Vladimir Nabokov:

La manera en la que describen sus respectivas universidades define el registro con el cual se definen a sí mismos dentro de su entorno. Mientras el narrador de Marías comenta con marcado sarcasmo la costumbre del chismorreó de Oxford, donde todos saben todo lo que hay que saber de los otros, el de Muñoz Molina se acerca satíricamente a su población, burlándose de sus costumbres más superficiales, como el hábito de uno de sus colegas de imitar a Delibes, boina y tabaco de picadura incluidas³. En Marías se ve el intento del narrador de asimilarse; se siente cronista integrado. Por mucho que declara que el narrador no es el autor, la actitud que se percibe es de uno, tanto autor como narrador, que escribe desde dentro de una comunidad en la que se considera, aunque sólo temporalmente, integrado, que se esfuerza por crear la idea de que pertenece a la comunidad que describe, a la vez que condena, con unas pocas frases tajantes y casi ofensivas, la patria que ha abandonado⁴. En efecto, la comunidad vista desde la novela se define por la estancia del narrador:

¿Qué me importan los lazos establecidos en esta ciudad a la que no pertenezco y en la que no me voy a quedar? ¿Qué influencia o qué peso tiene lo que haya acontecido antes de mi llegada, antes de mí? Aquí no padezco la responsabilidad de haber asistido, no he asistido a nada. Este lugar inmóvil se puso en marcha el día que pisé su suelo por primera vez, sólo que yo no lo he sabido hasta esta noche de perturbación. Y una vez que me haya ido, ¿qué importancia tendrá lo que acontezca ahora? (102)

Pero donde el crítico [Robert Alter, escribiendo sobre *Habla, memoria*] ve una ambigüedad apropiada, Nabokov, parece, no vio ninguna. Lo que hace de Nabokov no sólo un gran artesano del arte de la autobiografía sino también su gran teórico es que va directamente al grano de lo que es la «verdad» y la «ficción» autobiográficas y, en el proceso, desafía las presunciones existentes y al mismo tiempo deja al desnudo —es más, ¿vocea?— las técnicas narrativas que otros utilizan o secreta o inconscientemente. (41)

³ La descripción de la comida de los *high tables* en *Todas las almas* es uno de los pocos pasajes donde la escritura de Marías se acerca al tono burlesco de Muñoz Molina, pero aún en ese capítulo, la falta de caricatura, el sentido de realidad o verosimilitud que el autor crea, reduce ese tono burlesco.

⁴ Véase, por ejemplo, su descripción de un portero anciano: «Nunca he visto una mirada tan limpia (desde luego no en mi ciudad, Madrid, donde *no existen* las miradas limpias) como la de aquel hombre de casi noventa años...» (11). Más adelante muestra una sorna parecida hacia los escritores españoles de posguerra: «y eso era ya motivo suficiente para que no sólo no discutieran mis tendenciosas afirmaciones, sino ni siquiera me hicieran preguntas cuando peroraba sobre la som-

Claudio, el narrador de Muñoz Molina, en cambio, es un satirista enajenado, inferior al mundo que lo rodea, al estilo del antihéroe lukacsiano. Semejante a un Fernando de Rojas, el narrador parece estar afuera, mirando hacia adentro por una ventana, describiendo desde aquella distancia y con humor lo que ve. Y aquel estado de enajenación se redobla, puesto que tampoco se siente ya cómodo como español, lo cual resulta unas veces en una crítica de ciertas características nacionales y otras en una apreciación por parte del narrador de cualidades positivas españolas que él echa de menos en su nuevo entorno. Es curioso y significativo que cuando Mario Said, amigo argentino-sirio e izquierdista de Claudio, dice que tenía que haberse quedado en Madrid, donde no se sentía asediado, y a continuación le pregunta a Claudio si piensa volver, éste simplemente se encoge de hombros. De ahí ese contraste de registro que crea la diferencia esencial entre los dos narradores, el primero, formando parte de la comunidad que describe, dominándola por el hecho de inventarla y escribirla, perdiendo así su españolidad, mientras el segundo nunca entra de lleno en su comunidad, y mantiene así su carácter de español enajenado, otorgándose de esa manera la capacidad de dirigir su juicio crítico libremente hacia las dos comunidades, norteamericana y española, en las que malvive. Mientras el segundo dirige sus comentarios hacia una sociedad que encuentra cómica, tanto social como lingüísticamente —de allí las constantes referencias a los anglicismos que invaden, a veces necesariamente, a veces no, el castellano—, el primero se preocupa más por su propia existencia como figura transnacional, como explica claramente:

quien pasa demasiado tiempo en un sitio del que no procede acaba no siendo de ninguno de ellos, acaba con cara de chino y ojos azules, como Marco Polo en esa estatua⁵. (233)

En cuanto a este tema de la autodefinición, cierto punto importante de comparación existe entre estas dos obras, y se halla en la cuestión de la mujer como fantasía. Pero mientras la mujer fantástica de *Carlota Fainberg* es, aunque tangible, literalmente

bría literatura española de la postguerra durante una hora que se me hacía tan interminable como la propia postguerra a sus literatos (a los antirrégimen, muy pocos)» (18).

⁵ Curiosamente, este comentario del protagonista de *Todas las almas* se aplica más claramente a Claudio, el protagonista de *Carlota Fainberg*.

fantástica, dejando la narración interior de Abengoa en el nivel de lo no explicable, *the uncanny* en palabras de Todorov, la mujer de *Todas las almas* es completamente real pero intangible, ya que no me refiero a Clare Bayes sino a la mujer joven que aparece tres veces en la novela, sin que el narrador pueda hacer contacto con ella. Mientras Clare representa un adulterio a través del cual el narrador se autodegrada, la joven representa una relación feliz y normal de la cual el narrador era completamente incapaz en ese momento de su vida. Irónicamente y a la inversa, Abengoa realiza su concepto de sí mismo al hacer el amor furiosamente con una mujer inexistente. Un narrador utiliza el sexo como manera de afirmar su cuestionamiento de su propio sistema de valores, mientras que otro, narrador interno, encuentra felizmente en el adulterio un conducto para llegar a la afirmación de su machismo español.

Los dos últimos capítulos de *Todas las almas* nos ofrecen un importante punto de comparación entre las dos obras. A través de la narración de Clare Bayes, amante del protagonista, y de la interpolada narración que el protagonista crea como extensión de la misma⁶, el penúltimo capítulo enlaza los diversos fenómenos que han definido su estancia en Oxford: personajes, incidentes y sugerencias quasi-filosóficas. Al mismo tiempo, esta combinación de las varias partes en un todo más bien amorfo enfatiza la libertad de la escritura, su nacimiento en la imaginación del autor y su narrador, no tan alter ego, totalmente libre de cualquier referente que sea diferente al que inventa un narrador que inventa un mundo totalmente suyo, propio. Es decir, el Oxford de Marías pertenece en última instancia sólo a su narrador. Muñoz Molina, en cambio, desea retratar la hilaridad y la hipocresía de su experiencia académica universitaria, como realidad social y lingüística, a la vez que no deja a salvo los aspectos irrisibles de la España antigua que sobrevive en el carácter del interlocutor del narrador, el negociante Abengoa. Al mismo tiempo, sin embargo, Claudio no deja de reconocer lo positivo de su patria, lo que echa de menos y ha perdido con su decisión de ausentarse de España. Este doble fenómeno completa la ironía con la que Muñoz Molina crea este texto.

El último capítulo de *Todas las almas* lleva la aventura a su

⁶ De Toro analiza este pasaje como meta-narrativa, pp. 73-74.

fin, aventura que el narrador de Marías describe como una perturbación:

Ya no estoy perturbado, aunque mi perturbación de entonces no fuera gran cosa, fue leve y pasajera y articulada y lógica, como ya he dicho, una de esas perturbaciones que no nos impiden seguir trabajando, ni conducirnos de manera sensata, ni ser formales, ni tratar con las demás personas como si no nos sucediera nada; una de esas perturbaciones que seguramente pasan inadvertidas para todo el mundo menos para el que la siente, una de esas que todos tenemos de vez en cuando. (292)

Se encuentra, en el presente de la narración, en Madrid, casado y con un hijo. Así, para Marías, el referente no español es una perturbación temporal, no una recreación permanente del yo fuera de los límites normales geográficos. El narrador de *Carlota Fainberg*, no alcanza aquel nivel de perturbación. Su inserción en otra cultura resulta más caricaturesca; no supone que sea la creación de un narrador que a su vez sea la extensión de un autor y que sirva para impresionar al lector con su capacidad de cambiar su estado, de anglificarse en el caso de Marías. Precisamente, el propósito de Claudio no es el de transmitir al lector la experiencia vivida de Muñoz Molina en la Universidad de Virginia. Claudio es un forastero donde esté, reaccionando negativamente ante Aben-goa y la España que representa, pero igualmente negativamente ante la academia norteamericana en la cual nunca se sentirá a gusto. La presunción de pertenecer, aunque temporalmente, por parte del «querido español» de Marías es sustituida en *Carlota Fainberg* por una manera crítica que deja a Claudio enajenado de la sociedad que critica.

En conclusión, podemos decir que en estas dos obras vemos dos tomas de postura clásicas. Marías sigue la línea tradicional del autor transnacional, del autor afincado fuera de su patria, tipo Paul Bowles, Henry Miller, o Juan Goytisolo (aunque estoy seguro de que no todo el mundo estaría de acuerdo conmigo en este último ejemplo). En esa toma de postura el objetivo es una mayor comprensión y explicación del yo que escribe, más bien el autor que el narrador, por mucho que en este caso Marías haya intentado introducir la confusión entre las dos personas. Muñoz Molina, en cambio, no pretende escaparse tan fácilmente de su patria, a la vez que no hace uso de la nueva para indagar en su

propia personalidad. Su postura es observadora y crítica, sea hacia España, con su machismo recalcitrante, sea hacia Norteamérica, con su falta de refinamiento y sus cuestionables costumbres académicas. Con esta estrategia narrativa, sigue la línea observadora y crítica que siempre ha mantenido como prioridad en su tarea novelística.

OBRAS CITADAS

- Connolly, Julian W. *Nabokov and his Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Inés, Blanca. «Ficción autobiográfica en la narrativa española actual: *Todas las almas* (1989) de Javier Marías». María Pilar Martínez Latre, ed. *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel*. Logroño: Universidad de La Rioja, 1994: 215-222.
- Marías, Javier. *Literatura y fantasma*. Madrid: Siruela, 1993.
- . *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- . «¿Quién escribe?» Mayoral, Marina, ed. *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra, 1990: 91-99.
- . *Todas las almas*. 1989. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Muñoz Molina, Antonio. *Carlota Fainberg*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- . «La invención del personaje». Marina Mayoral, ed. *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra, 1990: 87-90.
- Toro, Alfonso de. «El arte de escribir. La infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar». Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay, eds. *La novela española actual*. Kassel: Reichenberger, 1995.